

Liz Magor

Textes en français



## Introduction

L'exposition Liz Magor est un survol quasi complet de la production de l'artiste depuis qu'elle a quitté Vancouver en 1981 pour venir s'établir à Toronto. Cette production offre une différence intéressante par rapport à celle qui a été produite et exposée à Vancouver, même si le changement s'annonçait déjà dans une oeuvre commencée dans cette ville, Dorothy -A Resemblance [Dorothy -Une Ressemblance], la pièce la plus ancienne présentée. Cette exposition vise à examiner les termes dans lesquels est montrée cette différence.

Liz Magor s'est toujours servie de son art pour interroger le phénomène du changement dans le monde réel. Ses sculptures sont des objets inertes d'origine commune, qui existent réellement, qui sont en interaction avec les objets de la vie courante et qui parfois se mêlent à eux. Si le processus de transformation à l'oeuvre dans les pièces de la première période analyse en partie la façon dont l'identité se maintient à travers le temps, le travail présenté dans cette exposition se concentre en plus sur la façon dont se constitue l'identité individuelle en relation avec les objets et les personnes. Ces deux thèmes se recoupent bien sûr en partie, et ils sont présents dans les deux périodes. Si le travail plus ancien permet au spectateur de suivre le cheminement d'une rumination métaphorique -les traces d'une détérioration qui fait réfléchir sur la mort-, dans cette série, l'artiste renonce au processus pour ne présenter strictement et littéralement que des mesures ou des équivalences.

La première oeuvre, Dorothy -A Resemblance, 1980-1981, traite du problème de l'identification d'une personne. Le poids est offert comme étant le moyen le plus simple et le plus direct de déterminer cette identité. Ainsi le récit d'un changement de poids raconté à l'artiste par une femme âgée, Dorothy, devient la constante à travers les différents contextes de présentation des quatre oeuvres de la série.

Se concentrer sur l'attention excessive accordée au poids dans ces oeuvres serait ne pas tenir compte de ce qui est réellement en jeu dans le problème de l'identité. Dans d'autres travaux, notamment dans I have always weighed 98 lbs. [J'ai toujours pesé 44 kg], de 1983-1984, ce sont des jumeaux qui servent à présenter la question de l'identité. Ils aident au questionnement de la notion d'identité en donnant l'apparence de la répétition et de la ressemblance selon les différents ordres de reproduction mécanique, génétique et sociale que nous retrouvons également exprimés d'une manière significative dans Four Notable Bakers [Quatre Boulangers éminents].

Se concentrer sur ce qui constitue l'identité personnelle, pourrait cependant nous faire négliger une autre intention présente dans cette série. La proposition avancée dans Dorothy -A Resemblance en est une de "ressemblance", et les conditions de ressemblance dans l'art de Magor ont autant à voir avec la fonction de communication qu'avec l'apparence ou la représentation d'une certaine "Dorothy". La véritable question de l'identité se trouve dans le pouvoir de l'oeuvre d'art à affirmer sa propre importance en communiquant sa différence en rapport aux objets et

aux activités qui l'entourent. Ici, l'intention n'est pas de raconter l'histoire de Dorothy, mais d'en utiliser les conditions pour amener à une compréhension des opérations impliquées dans une oeuvre d'art. Ainsi, lorsque Eighteen Books [Dix-huit livres], 1981-1982, présente un autre événement de la vie de Dorothy, qui parle de l'échec de la communication, l'installation elle-même épouse cette forme, ou cet échec virtuel, de la communication. Il appartient au spectateur de reconnaître les indices et de comprendre la différence que produit une oeuvre d'art. En dernière instance, cet art parle autant de différence que d'identité, et c'est dans cette différence que l'oeuvre trouve son identité.

## Liz Magor: identité et différence

Lorsqu'on organise une exposition qui inclut des oeuvres récentes et plus anciennes, on ne peut jamais être sûr que le travail récent se situera dans la continuité des thèmes de l'ancien. C'est là le danger, mais aussi la richesse, qu'il y a à travailler avec des artistes contemporains. Cette incertitude se retrouvait ici. A l'origine, cette exposition d'oeuvres de Liz Magor devait être centrée autour d'un thème, constant dans toute son oeuvre, et qui s'est articulée d'une façon particulière à partir de 1980-1981, en commençant par Dorothy -A Ressemblance. Les sculptures et installations cernent (selon les propres mots de l'artiste) la question de "ce qui pourrait constituer l'identité individuelle" à l'aide d'un récit maintes fois repris, la simple histoire d'un changement de poids chez une femme que l'artiste connaissait, et qui s'appelait Dorothy.

La plus récente installation marque une césure par rapport à ce récit. Dans Regal Décor [Décor royal], 1986, il n'y a ni texte narratif ni référence à l'histoire de Dorothy ou à la documentation des jumeaux présents dans la presque totalité de son oeuvre. Il s'agit en un sens d'un retour à certaines problématiques de Four Boys and a Girl [Quatre garçons et une fille], 1979, et de Production, 1980. Mais, tout comme le travail autour de Dorothy retenait quelques-uns des thèmes des premières sculptures, Regal Décor, lui ne peut qu'être affecté dans sa matérialité, sa signification et son interprétation par les sculptures, les oeuvres photographiques et les installations produites durant les cinq dernières années.

Les effets de cette déviation sur la thèse centrale de l'exposition n'aggravent pas la question de savoir qui a droit de regard sur l'interprétation et la présentation d'un ensemble d'oeuvres -est-ce le conservateur ou l'artiste? On peut quand même poursuivre la discussion sur le problème de l'identité avec Regal Décor. Ce "retour" illustre plutôt un aspect de l'art de Liz Magor. La rupture qu'occasionne Regal Décor nous rappelle que l'autre travail présenté ici trouva sa nécessité interne dans une coupure par rapport à ce qui venait avant; qu'il trouva sa nouvelle orientation à partir des problèmes soulevés par le travail antérieur. Plus que la présentation d'un thème, l'exposition est l'affirmation de cette coupure.

Le thème de l'identité commence à se faire entendre lorsque sont réunies ensemble les oeuvres présentant la même histoire dans des contextes variés. Une fois les oeuvres réunies, il devient toutefois apparent que les formes et les structures de l'art ont une fonction qui s'étend au-delà de l'histoire de Dorothy, bien qu'à l'origine elles passent par elle. En étant montrées à nouveau, chacune de ces oeuvres s'ouvre, à la lumière de la production subséquente, à de nouvelles réinterprétations de l'artiste. A la Art Gallery of Ontario, Liz Magor a recréé Eighteen Books, 1981-82, et donné à Dorothy -A Resemblance et à The Most She Weighed/The Least She Weighed [Plus elle pesait/Moins elle pesait], 1982, des installations spécialement adaptées pour la circonstance. Le retour de Regal Décor à un état en conformité avec le travail plus ancien me semble avoir été provoqué par un événement du même type.

Lorsque Liz Magor a montré Production dans l'exposition Aurora Borealis tenue à Montréal en 1985, il ne s'agissait pas simplement d'une réinstallation: l'oeuvre fut de nouveau produite, de nouvelles briques furent fabriquées, et une nouvelle installation fut créée. Et l'artiste fut, bien entendu, à nouveau engagée physiquement dans le processus qui avait été conçu au départ comme un autoportrait de son activité. Si Regal Décor poursuit certains des mêmes thèmes et des mêmes procédés avec sa presse à linoléum, il y a une différence: nous ne trouvons maintenant qu'une simulation de la production, et non les traces de l'activité productrice elle-même, même si l'oeuvre dans son ensemble reste un produit. Ainsi, l'oeuvre se situe-t-elle dans la lignée de celles faites à partir de Dorothy -A Resemblance, qui cherchent moins à reproduire l'identité qu'à trouver la différence dans ce qui paraît être le même.

Le catalogue de cette exposition va, à sa manière, poursuivre lui-même le thème de l'identité. Magor affirme que son travail examine "l'identité personnelle". Il pose des questions à la fois générales et spécifiques sur l'identité à travers différents moyens matériels, conceptuels et structuraux, ainsi que différents arrangements. Ce texte n'offrira pas d'hypothèses sur ce qui pourrait constituer l'identité personnelle; un examen de ce genre ne traiterait les matériaux et les processus de l'oeuvre que comme des métaphores pour quelque chose d'autre -des représentations d'individus que nous pourrions nommer (Dorothy, par exemple)- et tomberait ainsi dans une métaphysique démodée. L'abandon de la métaphore au profit du littéral est, après

tout, la coupure que Dorothy -A Resemblance marquait par rapport au travail plus ancien. Comme oeuvre d'art, Dorothy - A Resemblance possède certains traits communs avec l'histoire de Dorothy; elle ne la "représente" pas. Le catalogue abordera les problèmes que le travail en soi soulève -en tant qu'art. Le texte analysera les formes et les structures de l'oeuvre de façon à montrer que la question de l'identité n'est pas la recherche d'une définition de dictionnaire de l'identité comme "un même absolu" ou comme "individualité", mais plutôt comme différence: l'identité comme différence.

Je suis toujours à la recherche de réconfort face à un monde inquiétant soumis au changement continu. Quelquefois, je le trouve dans le travail, qui est comme un compte rendu de mon activité. Quelquefois, je le trouve dans les objets, les choses qui, immobiles pour un instant, accumulent lentement de l'histoire, puis la laissent s'écouler. Je voulais faire un travail qui présente de manière objective une certaine histoire de vie, ou du moins la vie d'un corps ainsi que le processus de changement qui l'affecte.

Même si je ne peux qu'établir un parallèle avec les événements d'une histoire naturelle, je trouve un certain réconfort à imposer des changements réels dans la matière d'une oeuvre; à la forcer à prendre forme, à répéter et à réorganiser son apparence. Je participe peut-être par cette manipulation au processus de transformation qui se poursuit

de toute façon, qu'il y ait ou non consentement ou implication de ma part. Je travaille peut-être pour faire partie du processus de changement.

Pour l'essentiel, cependant, mon insécurité ne se trouve pas allégée par ce petit jeu de pouvoir alors que se révèle l'ironie de ma situation. En me servant de mon travail pour éclairer certains aspects d'une histoire personnelle, je me rends compte que je crée ma propre concurrence puisque les pièces elles-mêmes saisissent cette occasion pour manifester leur propre histoire, leur genèse et leur transformation. Les histoires que je leur ai imposées deviennent accessoires et, qui plus est, ma capacité à transformer la forme devient elle-même un parallèle pour la façon dont moi aussi, je suis transformée.

Liz Magor, in Lorna Farell-Ward, Production/Reproduction, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1980, sans pagination.

Je me demande quelquefois quelle serait l'apparence d'une sculpture si elle possédait une présence physique extrêmement réduite -une oeuvre qui pourrait passer inaperçue parce que petite, peu élevée, placée dans l'obscurité ou inaccessible; ou qui aurait l'apparence d'un objet si familier qu'elle semblerait pouvoir mal prétendre à l'unicité et à l'importance. Si nous ajoutons à cela le fait que, même si j'identifie un objet en premier par son aspect matériel, si discret soit-il, un certain sens de cette identité persiste même lorsque l'objet n'est plus présent ou que son apparence s'est modifiée.

Il y a quelques années, une femme m'a raconté l'histoire du poids de son corps. Bien qu'elle ait vécu longtemps, le poids de son corps n'avait changé que quelques fois, et il se maintenait généralement à 44 kg.

Elle s'identifiait à un corps qui pesait 44 kg.

Bien sûr, lorsqu'elle pesait moins ou plus, elle demeurait elle-même, mais pas tout à fait. Lorsqu'elle pesait 44 kg, elle ressemblait plus à la personne qu'elle s'imaginait être.

Récemment, un incident a affecté le poids de cette femme. Elle est tombée malade et est demeurée étendue dans une petite cabine pendant plusieurs jours avant qu'on la trouve. Elle a mis un petit drapeau comme signal de détresse, mais comme il ne ressemblait ni par son emplacement ni par sa forme à ce que l'on entend par un signal de détresse, il ne put communiquer son message aux voisins et ce ne fut que par chance que la femme a pu être sauvée.

Cette histoire a certains points communs avec mes préoccupations.

Par le passé, en effet, j'ai voulu objectiver par mon travail l'histoire d'un corps et le processus de changement qui affecte ce corps. J'ai choisi une façon matérielle de communiquer ma compréhension d'un état physique. Les moyens que j'utilise peuvent communiquer, par convention ou par hasard, mais ils peuvent également passer inaperçus.

Ces qualités communes constituent une ressemblance entre mon activité et cet incident, et je crois qu'en représentant certains de ces aspects, je serai à même d'exprimer la nature de l'identité telle que je la conçois.

Liz Magor, "The Most She Weighed: A Catalogue of work by Liz Magor", in Mayo Graham, 1 x 2, Liz Magor, John McEwen, Calgary, Glenbow Museum, 1983, p. 13.

Ce qu'un artiste écrit sur son travail ne devrait servir à l'analyse qu'en dernier ressort. En lieu et place, l'oeuvre elle-même devrait faire la démonstration de sa structure et de ses effets en dehors de l'expression d'une intention et au-delà du nom de l'artiste. Les textes que Liz Magor a écrits à propos de son oeuvre possèdent cependant une logique qui entraîne certaines conséquences. Ils expriment un certain détachement et décrivent une histoire de l'oeuvre qui se situe potentiellement en-dehors du contrôle ou de l'intention de l'artiste.

Toute oeuvre d'art génère son propre récit et sa propre histoire indépendamment de l'artiste: cela fait partie du processus d'interprétation que des personnes autres que l'artiste produisent dans le temps. Aucune oeuvre d'art, cependant, n'est autorisée à développer sa propre histoire matérielle -l'histoire d'une détérioration, par exemple. La tendance générale vise plutôt à maintenir son identité première à travers les normes et les techniques muséologiques. La possibilité pour un objet d'avoir sa propre histoire a été prise en considération par Magor pour des installations comme Four Boys and a Girl et Production qui, quant à elles, furent produites, mais non programmées, pour avoir leur propre histoire. Elles furent construites avec des matériaux sur lesquels l'artiste avait agi, de façon à les forcer, par certains procédés, à changer de forme en se détériorant. À travers cette histoire d'une détérioration, les oeuvres assumaient leur propre identité au-delà de l'artiste. Mais cette histoire constituait une métaphore pour signifier quelque chose d'autre, et elle se transformait en une réflexion poignante sur la condition humaine. Les

objets dépendaient d'une signification -ou d'un récit- qui était plaqué sur eux. Cependant, l'oeuvre conservait en même temps sa signification propre, incarnée dans la forme et dans les matériaux et le message qu'elle communiquait.

Les problèmes soulevés par cette indépendance de l'oeuvre par rapport à l'intention de l'artiste, dans la mesure où ils indiquent les conditions de communication, deviennent le propos central de Magor avec Dorothy -A Resemblance. Qu'est-ce qui constitue une oeuvre d'art? Qu'est-ce qui la rend différente des autres activités? Comment fonctionne-t-elle? Comment communique-t-elle une intention? Comment cela affecte-t-il son contenu? Là étaient quelques-unes des questions soulevées au-delà de celle de l'identité personnelle. L'intention n'était pas de représenter ou de communiquer l'histoire de Dorothy, mais d'en utiliser les conditions comme un indice des opérations impliquées dans une oeuvre d'art. La démonstration d'une intention et la communication d'un effet, aussi subtil soit-il, plutôt que l'histoire de Dorothy elle-même, devient le sujet de l'oeuvre sur le plan du contenu. La structure de sa propre signification en tant que telle est à la fois le but et les moyens de l'interprétation de cette oeuvre. Ce qui est en jeu est l'identité de sa différence, comme quelque chose qui construit le sens.

Ce qui, chez l'artiste, motivait en partie ce changement était non seulement la prise de conscience de problèmes inhérents au travail précédent, mais aussi la reconnaissance qu'un changement de situation et d'identité de l'oeuvre avait lieu dans le passage de l'atelier à

l'espace d'exposition.<sup>8</sup> L'oeuvre est produite en atelier et exposée dans une galerie. Dans le premier lieu, la relation entre l'artiste et l'oeuvre est de caractère privé et intime, la communication est tournée vers soi; l'oeuvre est investie de signification avec le temps. Dans le second lieu, le détachement s'installe: l'oeuvre communique en dehors du contrôle et même de la compréhension ou de l'intention de l'artiste. Dans l'un, l'oeuvre est présente à l'artiste; dans l'autre, l'oeuvre se représente elle-même, en se présentant au spectateur. L'identité de l'oeuvre change alors que l'attention se déplace des conditions de production vers celles de la réception. Eighteen Books était le résultat de ce déplacement d'intérêt dans le travail de Magor. Regal Décor, par contre, marque un retour aux questions soulevées par Production, par exemple, c'est-à-dire ce qui différencie l'art des autres activités. Ce qui diffère, dans cette nouvelle importance accordée au changement de situation, est le remplacement de l'opposition atelier/musée pour une autre condition de réception qui est plus proche de la consommation, celle de la galerie privée, lieu où le travail est acheté et vendu. L'exposition à la Art Gallery of Ontario poursuit cette dialectique du détachement. L'installation de Dorothy -A Resemblance et de The Most She Weighed/The Least She Weighed joue sur une ambiguïté présente dans le mode de présentation, qui pourrait autant convenir à un musée qu'à une boutique.

## III

## Dorothy -A Resemblance 1980-1981

Dorothy -A Resemblance marque le début, pour Liz Magor, d'un nouvel ensemble d'oeuvres. Cette sculpture introduit de nouveaux matériaux et une narration explicite, narration qui se poursuivra à travers un certain nombre de pièces dans les années qui vont suivre. Les nouveaux matériaux -le plomb en particulier- sont des matériaux industriels, mais situés au bas de l'échelle technologique. Le principe de l'oeuvre est toujours le moulage; cependant les objets ne sont maintenant plus soumis à la détérioration: ils n'acquièrent pas une histoire qui leur est propre, comme c'était le cas pour les substances retravaillées de Four Boys and a Girl, par exemple, et ils s'adaptent à plusieurs formes d'imitation. Un récit extérieur à leur situation est littéralement estampé sur les objets, et ceux-ci, plutôt que d'incarner un processus, servent maintenant d'éléments de démonstration.

Le plomb revient dans deux oeuvres subséquentes, Eighteen Books et The Most She Weighed/The Least She Weighed. C'est une substance qui se prête à un moulage artisanal, mais qui indique plus directement la reproductibilité que ne le font les briques de papier journal de Production, qui conservent encore leur aspect artisanal. En tant qu'expression d'un produit plutôt que d'un procédé, les objets en plomb portent la marque d'une fabrication en série: ils sont des témoignages de la reproduction mécanique. Sans aucune trace d'organique en eux, ils

prennent d'emblé l'apparence d'objets manufacturés ordinaires. En tant que produits de consommation courante, moulés et estampés d'un texte (l'histoire de Dorothy), ils perdent leur "vie", l'histoire que pouvaient posséder les objets précédents. Les objets sont aliénés de tout, excepté de leur caractère utilitaire. Ils servent pour ainsi dire au récit, ils sont sans caractère propre, ils tiennent plutôt lieu de représentations ou de mesures de quelque chose d'autre.

Les objets en plomb sont moulés pour prendre la forme que leurs référents auraient normalement, excepté pour les plombs de sonde. Ce sont des représentations de poissons, de bateaux, d'ampoules électriques, de livres, de tranches de pain, de carnets d'allumettes, de cloches, de chandelles, de pointes de tarte et de fromage, de poires. Au-delà de leur simple apparence, en tant que plomb, ils ont, comme des jouets d'enfants, une fonction d'étalon de mesure. Alors que le poids fait partie des qualités du plomb, c'est aussi une qualité qui confère de la valeur à quelque chose d'autre. Le plomb relie une chose à une autre, il fait partie d'un processus d'échange.

Les objets de Dorothy -A Resemblance sont disposés sur quatre tables. Chaque objet est dans une relation d'association, de similarité d'apparence ou de fonction, vis-à-vis les autres objets placés sur la même table (par exemple, le livre et le carton d'allumettes, le carton d'allumettes et la chandelle, l'ampoule électrique puis la cloche). Une narration parcourt les tables, chacune en portant une partie différente estampée sur un ou plusieurs objets. (Le moulage et l'estampillage sont

deux procédés similaires; le récit est segmenté de la même façon que pour les objets de consommation.) Ainsi, la première table porte le texte suivant: "J'ai toujours pesé 44 kg. J'ai quand même déjà été plus grosse. Lorsque j'ai épousé mon premier mari, j'avais atteint 56 kg." La seconde table: "Mais cette année-là, on s'est tellement épuisés à traîner ces maudits bateaux que je suis redescendue à 44 kg." La troisième: "Je suis restée à ce poids pendant une soixantaine d'années jusqu'à ce que je commence à avoir des problèmes d'yeux. Après l'opération, j'étais descendue à 37 kg." Et la quatrième: "Je me suis dit, ce n'est pas bon, et j'ai fait en sorte de regrossir et de revenir à 44 kg. Mon poids n'a pas bougé depuis."

Il ne s'agit pas d'un récit d'une grande importance: il est plutôt banal, un compte rendu factuel d'une suite d'incidents pendant une vie - l'histoire d'un changement de poids. Le récit est fragmenté en une suite d'énoncés dont le thème central est le poids, et chaque table indique par conséquent le sien: 56, 44, 37 et 44 kg. Les objets de plomb semblent alors pouvoir se lire comme une illustration de l'histoire. Deux relations d'illustration sont possibles. Les objets peuvent être dans une relation de type iconique au sujet: le nom propre, qui donne le titre à la pièce, désigne l'histoire et procure une unité aux variations de poids. Ces objets sont, comme l'histoire, des choses ordinaires, courantes. Il pourrait s'agir d'objets dont la narratrice, Dorothy, s'est servie, ou d'objets associés à elle par l'artiste. Mais ce n'est pas nécessairement le cas. (En fait, ils se ressemblent plus entre eux qu'ils ne rappellent Dorothy.) Ou bien, il

s'agit simplement et littéralement de mesures de poids qui ont acquis une valeur décorative par le genre de choses qu'elles imitent.

Les poids de plomb, cependant, peuvent avoir dans l'oeuvre une fonction qui soit plus près de leur propre identité. Ils ne signifient pas le poids seulement pour les fins de l'histoire. Le poids de tous les objets d'une table égale précisément le poids indiqué dans le texte de cette table - le poids réel indiqué, bien que cette réalité n'est pas nécessairement celle de Dorothy. Les tables, en outre, ne se limitent pas à supporter ces objets comme si elles étaient une sorte de cadre ou de fond neutre, elles font partie de la démonstration. Chaque table est installée sur des ressorts et s'élève à une hauteur correspondant au poids des objets qu'elle supporte. Le poids se voit ici transposé sur une autre échelle de mesure, celle de la hauteur.

Avec Dorothy -A Resemblance, la nature de la démonstration a changé. Dans Four Boys and a Girl ou dans Production, un processus intégré à l'oeuvre était montré par une machine et son produit. Dans Dorothy -A Resemblance, c'est une identité qui est proposée et démontrée, entre Dorothy et les poids placés sur les tables, entre une entité située hors de l'oeuvre et les objets à l'intérieur d'elle. Il s'agit uniquement d'une relation littérale, elle semble libre de toutes les associations métaphoriques que suggérait l'histoire d'une détérioration dans les oeuvres précédentes. Une identité est postulée dans l'abstrait (comme poids) et par l'échange (comme mesure). Alors que le travail précédent possédait une valeur positive, et réflexive, Dorothy - A Resemblance

semble pour sa part n'exprimer qu'une équivalence. En plus, alors que le processus et l'apparence des oeuvres précédentes étaient directs et suffisamment généralisés pour maintenir séparée l'identité de l'oeuvre en tant qu'activité artistique productive, on peut se demander quelles sont les conséquences, pour l'art, de la référence que fait Dorothy -A Resemblance aux autres choses. Etant donné le modèle de reproduction proposé ici, il s'agit d'une identité reproduite, plutôt qu'une production d'identité; de la reproduction de l'ego d'une personne plutôt qu'un contrôle de la production. Dans la référence à la production de masse, tout objet est le même: lequel est l'original, lequel est la copie? Au-delà de l'oeuvre ou de l'identité de son sujet, la question possède des ramifications à la fois chez l'artiste et chez le spectateur, en tant qu'individu, qu'il soit producteur ou consommateur.

Le titre de l'oeuvre, cependant, parle de "ressemblance" et non d'équivalence. Quelle est la nature de la "ressemblance" dans le titre Dorothy -A Resemblance? Si ces oeuvres soulèvent des questions d'identité, où est la ressemblance? Une identité peut-elle se constituer si elle se trouve divisée dans sa ressemblance à autre chose? Une identité est constituée à la fois par le nom propre de l'individu "Dorothy" et par le récit que fait cet individu. Mais par l'oeuvre, nous n'avons qu'un équivalent littéral en poids, et non une ressemblance avec les aspects tangibles ou intangibles de Dorothy. Dans l'histoire, le poids de Dorothy monte et descend, et Magor raconte qu'"Elle s'identifiait avec ce corps qui pesait 44 kg. Elle était, bien

sûr, toujours elle-même lorsqu'elle pesait plus ou moins, bien que pas tout à fait. Lorsqu'elle pesait 44 kg, elle ressemblait plus à la personne qu'elle s'imaginait être." Ne continuait-elle pas à être elle-même aux autres poids, dont la pièce donne les équivalents? Y en a-t-il un, dans l'oeuvre, qui soit meilleur que les autres; 44 kg est-il plus près de la vérité? Alors, peut-être ce que l'oeuvre offre comme mesure ne permet-il pas d'identifier le caractère d'un individu, et les événements de toute une vie. Pourtant Magor ne nous offre jamais de représentation de cette femme; les mesures qu'elle montre sont les discriminations qu'effectue la différence. La ressemblance que nous recherchons en partant du titre est simplement une ressemblance si nous n'appliquons pas, à notre perception de l'oeuvre, les différences que nous découvrons dans la sculpture et grâce à elle.

#### Eighteen Books 1981-1982

À la différence de Dorothy -A Resemblance, où l'identité était étudiée à partir de l'aspect tangible des objets, l'objet dans Eighteen books est absent. Dorothy -A Resemblance servait en partie à scruter la manière dont quelque chose conserve son identité, c'est-à-dire demeure le "même" à travers des changements réels que montrent les différences de poids. La pièce Eighteen Books cherche, quant à elle, à montrer comment la différence vient à être connue; comment, au milieu de ce qui est considéré comme le même, au milieu de la répétition, une différence surgit, devient apparente et est communiquée. Dans Dorothy -A Resemblance, nous nous trouvons devant des objets; dans Eighteen Books,

nous sommes devant des événements: dans le premier, nous étions devant les petits incidents internes qui composent l'identité d'un individu, dans le dernier, nous sommes devant un événement externe qui peut transformer cette identité. Et si, toujours en rapport avec ce manque d'objets, l'objet dans Dorothy -A Resemblance servait de support à la démonstration, dans Eighteen Books cette démonstration elle-même doit aussi être présente et absente en tant que possibilité d'un échec de l'intention.

Eighteen Books est constitué de trois éléments: un mur d'images reprographiées, un plancher fait de tuiles de plomb estampées avec, à chaque extrémité, deux photographies légendées qui se font face. Les images sur le mur sont les pages ouvertes d'un livre produit par Liz Magor et intitulé Seventeen Books [Dix-sept livres]. Dix-sept exemplaires du même livre sont disposés sur le mur; le dix-huitième est composée de "feuilles" imprimées à partir des tuiles sur lesquelles ont été estampées des extraits du texte de Seventeen Books. La conclusion du livre est l'histoire que nous connaissons déjà de Dorothy -A Resemblance, le reste est l'histoire d'un autre incident dans la vie de Dorothy.

Eighteen Books est le type d'installation auquel Liz Magor faisait allusion lorsqu'elle écrivait "Je me demande quelquefois quelle serait l'apparence d'une sculpture si elle possédait une présence physique extrêmement réduite -une oeuvre qui pourrait passer inaperçue parce qu'elle est petite, peu élevée, placée dans l'obscurité ou inaccessible. Ou bien une oeuvre qui semble être un objet si familier qu'elle puisse mal prétendre à son importance. Ajouté à cela le fait que, bien qu'au début j'identifie un objet par son apparence physique, si peu prononcée soit-elle, un certain sens de cette identité persiste même lorsque l'objet n'est plus présent ou que son apparence s'est transformée." Magor n'a pas seulement créé une oeuvre qui pourrait passer inaperçue parce qu'inaccessible ou à peine visible. Disons que le message s'est dispersé. Les premières fois que cette oeuvre a été installée, les tuiles étaient visibles seulement par le côté, à l'arrière du mur de photographies. Dans l'installation actuelle, elles ont été surélevées sur une plate-forme. L'objet occupe l'espace en une série de strates, avec l'effet aplatissant des tuiles de plomb, mais l'oeuvre s'est ouverte à l'espace et a aménagé un passage. Ce passage se répète dans les photographies, celles qui se font face à travers le plancher de tuiles et celles qui se suivent le long du mur. Mais les relations entre les photographies et les tuiles ne sont pas immédiatement apparentes, et les photographies du livre semblent se présenter parfois comme un continuum presque indifférencié.

Un récit se compose dans Eighteen Books à partir de quelques images répétées et d'un texte simple. Les livres sur le mur sont ouverts de manière à présenter les pages dans leur succession pour ne pas interrompre le fil du récit, et pour que leur disposition serve de substitut à l'action de tourner les pages. Un double mouvement est montré par les images: le mouvement d'un bateau qui effectue un va-et-vient, et un montage convergent du bateau à la cabane, avec un lent zoom sur leurs fenêtres respectives. Par le type de prises de vue, par les subtils changements de chaque photographie, et par le mouvement image par image, le livre ressemble à un film. Les allées et venues du bateau sont montrées à chaque page, mais le va-et-vient continu est animé d'une légère progression. Intercalées avec les passages du bateau, des pages du bateau sont alternées, à travers le récit, avec celles de la cabane, de telle sorte que chacune prend la voix d'un personnage.

En lisant le texte et en suivant de gauche à droite les photographies, notre déplacement le long du mur simule un passage. En traversant l'espace, nous interprétons également les deux "sillages" comme les traces de l'arrivée ou du départ du bateau, comme nous refaisons à rebours ce passage à chaque page du livre. Un autre mouvement est structuré par les tuiles à partir d'une photographie de la cabane avec sa légende, "Le bateau partait au large chaque matin", vers l'autre disant "Et chaque soir il revenait." La ponctuation indique que la phrase est complétée en traversant l'espace, et donne l'impression que celui-ci est créé par le récit. Mais elle suggère également que les

éléments que Eighteen Books cherche à rassembler en un tout sont incomplets sans l'intervention du spectateur qui produit et reproduit le récit dans cet espace.

Le récit est une histoire simple, un incident dans la vie de Dorothy, bien que cette dernière ne soit pas mentionnée par son nom. C'est une histoire d'erreur de communication et d'échec d'identification. Comme l'a remarqué Magor, "Récemment, un incident est survenu qui a encore influencé le poids de cette femme. Tombée malade, elle resta étendue dans un cabane pendant plusieurs jours avant qu'on la retrouve. Elle mit un petit drapeau pour signaler sa détresse, mais comme il ne ressemblait ni par son emplacement ni par sa forme à ce que l'on entend par un signal de détresse, il ne put communiquer l'intention voulue à ses voisins et ce fut un hasard si la femme put être sauvée. "Cet échec de la communication a affecté son poids, histoire qui nous est remise en mémoire à la fin du récit avec la répétition de "J'ai toujours pesé 44 kg.", le texte de Dorothy -A Resemblance.

Un récit attire l'attention sur une série d'événements à travers une certaine structuration et disposition de ses éléments. Le récit n'est pas un événement. L'histoire raconte ici un événement qui a eu des conséquences sur le poids de Dorothy; l'accent n'est cependant pas mis sur ce changement, mais sur un échec à communiquer -l'échec d'une communication conventionnelle. Un signe n'a pas fonctionné; un signal n'a pas été reconnu et il n'a pas été suivi de la réaction espérée parce qu'il n'a pas été utilisé selon une convention (arbitraire) qui aurait

pu établir le contexte de sa reconnaissance. La communication a été accidentelle. Étendu sur la plage au lieu d'être suspendu à une fenêtre, le morceau de tissu qui devait être investi du statut de signe n'a pas réussi à s'élever au-dessus du plan horizontal pour être aperçu. (Ressemblant ainsi au signal de détresse du code de navigation que l'on trouve sur la page couverture de Seventeen Books, le cercle et le rectangle, signal inscrit plusieurs fois sur les tuiles de plomb, avec en surimpression un texte entouré de poissons. En tant que signe, il a échoué dans sa tentative de faire une différence dans le continuum de ce qui est répété comme étant le même. Les tuiles varient dans leur contenu, mais elles sont par nature un élément répétitif et sont d'abord perçues comme telles.)

Comment cet incident est-il montré dans Eighteen Books? En accord avec le souhait exprimé par Magor de faire une sculpture à la présence réduite, l'incident n'est pas montré, mais raconté; cependant, les conditions analogues ou les fondements de son apparence sont structurés et mis en place. C'est-à-dire que Eighteen Books reproduit une situation similaire à la fois pour l'artiste et pour le spectateur. En un sens, le spectateur adopte la position du bateau mouvant, et l'oeuvre d'art prend les caractéristiques de la cabane ou du signal émis à partir de la cabane.

De cet incident, Magor a affirmé "Cette histoire ressemble par certains traits à mes préoccupations. Dans le travail précédent, je voulais présenter objectivement l'histoire d'un corps et le processus de changement qui affecte ce corps. J'ai choisi une façon matérielle de communiquer ma conception d'un état physique. Les moyens que j'utilise peuvent communiquer, par convention ou par hasard, ou ils peuvent passer inaperçus. Pour moi, ces qualités communes constituent une ressemblance entre mon activité et cet incident, et je crois qu'à travers une représentation de certains aspects de cette histoire je peux exprimer la nature de l'identité telle que je la conçois." Pour l'artiste, l'oeuvre d'art doit se détacher du continuum des choses en communiquant sa différence. Liz Magor établit elle-même les paramètres du problème avec une installation "à la présence matérielle réduite", quelque chose qui, en enveloppant l'espace uniquement en surface "peut mal prétendre à son importance." Bien que l'histoire nous informe, le récit offre peu de signification pour la construction si nous-mêmes ne nous mettons pas à vivre les conditions de cette histoire dans l'oeuvre et à travers elle. L'histoire elle-même n'est pas l'oeuvre; c'est-à-dire que l'oeuvre ne représente pas l'événement, elle ressemble à une condition. D'un côté, l'artiste court le risque que son intention ne soit pas communiquée ou qu'un autre message soit transmis: cela devient le sujet de son travail. D'un autre côté, le spectateur doit prendre la responsabilité de s'engager activement à recevoir le "signal", et d'interpréter le signe qui fait la différence. L'identité dans cette oeuvre est la différence. Faire de Eighteen Books une réussite est faire cette différence.

The Most She Weighed/The Least She Weighed 1982

Dans The Most She Weighed/The Least She Weighed, Liz Magor se réfère encore une fois à l'histoire de Dorothy en isolant deux extrêmes, du point de vue du poids. Deux tablettes d'aluminium soutiennent des objets quasi identiques: des objets qui, comme dans Dorothy -A Resemblance, sont en plomb, moulés cette fois-ci en formes de bananes, d'oeufs, de bouteilles, d'ampoules, de tubes de peinture et d'une collection de chats décoratifs à l'allure kitsch. Les deux tablettes sont suffisamment éloignées l'une de l'autre pour qu'il soit difficile de les comparer d'un seul coup d'oeil. Passant d'un groupe à l'autre, nous remarquons que le nombre, le genre et la disposition des objets semblent être identiques, bien que nous sentions qu'un ensemble est plus grand et l'autre plus petit. Chaque groupe fait ainsi référence aux textes oxydés en négatif sur l'aluminium des deux tablettes -le plus grand ensemble tenant lieu du poids maximum de Dorothy, et le plus petit de son poids minimum.

Alors que l'oeuvre présente les objets d'une façon similaire à celle de Dorothy -A Resemblance, elle diffère par un certain nombre de points de la pièce précédente. Par exemple, deux poids, plutôt que quatre, sont donnés. Bien que le poids total des objets soit celui de Dorothy (56 et 37 kg), ce poids est indiqué visuellement par un changement d'échelle, plutôt que démontré littéralement, comme c'était le cas des tables sur ressorts de Dorothy -A Resemblance (en offrant un autre sens d'"échelle"). Dorothy -A Resemblance permettait d'embrasser d'un seul

coup d'oeil plusieurs objets différents. Dans The Most She Weighed/The Least She Weighed, les objets doivent être comparés en passant d'une tablette à l'autre, et bien qu'ils soient de la même "espèce", ils appartiennent à des types différents. Chaque objet a été choisi pour cette possibilité: deux types de bouteilles au volume différent, deux variétés d'oeufs, etc. L'un n'est pas simplement l'élargissement ou la réduction de l'autre. Et le spectateur doit, comme dans Eighteen Books, traverser l'oeuvre et passer d'un élément à l'autre, tout en ne conservant en mémoire qu'une trace de l'autre partie de l'oeuvre.

Ces objets sont donc classés en différents types d'une même espèce. Le choix d'objets similaires ne signifie cependant pas que nous sommes devant des différences ou des contraires absolus dans les deux extrêmes, du point de vue du poids. (Les deux partagent cet état extrême: le plus, le moins.) Le "plus" et le "moins" ont un dénominateur commun dans le sujet "elle". Nous sommes donc encore une fois devant la question de l'identité d'un individu à travers deux états. Mais, comme dans les oeuvres suivantes, nous n'avons pas besoin de nous référer à l'histoire de Dorothy, même si le texte est mentionné, pour que les principes d'identité soient mis en question. Les objets ont après tout été choisis sans référence à Dorothy. Le type d'objets montré présente, en plus, des problèmes d'identité que la référence à Dorothy ne peut pas résoudre.

Ce ne sont pas tous les objets qui sont répétés avec une simple variation de leur dimension d'une tablette à l'autre. La collection de chats décoratifs diffère sous cet aspect. Un groupe comprend trois chats "pères" et une chatte "mère", et l'autre, trois chattes "mères" et un chat "bébé". L'espèce demeure la même, mais le sexe varie d'une tablette à l'autre. Nous trouvons la réplique à l'intérieur de la série mâle ou de la série femelle et la différence dans le changement de sexe. Cette différence est indiquée par le principe sous-jacent à toute l'oeuvre: la différence visible offerte par un changement d'échelle. L'élément qui fait exception est celui du bébé chat, qui est le seul objet à ne pas être répété dans l'oeuvre. Étant donné la méthode avec laquelle Magor procède, il semble peu probable de trouver un objet unique. La question de son identité sexuelle se pose -s'agit-il d'un mâle ou d'une femelle?- mais peut-être cet objet révèle-t-il en puissance ce que visiblement toute l'oeuvre de Magor cherche à cerner, le fait que son identité n'est pas encore socialisée ou affirmée.

#### Four Notable Bakers 1983

La page couverture de Four Notable Bakers, le livre d'artiste exécuté par Liz Magor, est une illustration d'un livre ouvert, qui porte elle-même la légende "Four Notable Bakers". Sont représentés ici, avec toute la rectitude caractéristique à la fois de la société bourgeoise d'Angleterre et des portraits photographiques de la fin du XIXe siècle, quatre boulangers britanniques éminents de Swansea, Cardiff, Sheffield et Bristol. Tous les quatre sont identifiés par ce qui les unit et ce

qui les sépare. La légende les identifie comme étant le même, c'est-à-dire des boulangers, et cependant différents: elle les distingue à l'intérieur d'un système, celui de la cuisson du pain, qui est socialement établi.

Sur la couverture du livre, c'est le langage qui performe l'acte de différenciation et de classification au moyen de la légende et du nom propre. Mais c'est ce qui unit socialement ces individus différents et pourtant semblables -le procédé de la cuisson du pain- qui devient le moyen de poursuivre le questionnement de l'identité dans le livre de Magor. Cet ordre, ou le principe dont il s'inspire, doit être découvert à travers l'apparence, puisque le livre ne contient pas de texte. Le procédé de la cuisson et l'apparence du pain sont utilisés comme une grille permettant d'interpréter un autre ordre d'identité, celui de l'espèce humaine. À un niveau superficiel, ce processus de mise en ordre identifie littéralement ses éléments au moyen d'une ressemblance naturelle ou physique; mais cette comparaison a lieu, encore une fois, à l'intérieur d'un système qui est socialement déterminé. C'est-à-dire que le "naturel" est construit selon un ordre artificiel qui lui préexiste. Cela se compare à la systématisation incessante par laquelle l'individu cherche à identifier et à établir sa place. En termes franchement sensuels, cela montre aussi que cette identité, qui est une identité d'attraction, est également une clarification sexuelle.

Quelles sont ces ressemblances qui commencent à composer un système? Elle sont doubles: une apparence et un processus. Et c'est ce caractère dualiste qui donne à l'analyse poursuivie par le livre l'ampleur et la complexité d'un système, lui permettant d'être utilisé comme grille d'interprétation. La chair est comparée au pain; des parties du corps (c'est-à-dire les organes sexuels) sont juxtaposées à la pâte dans les différentes étapes de la fabrication du pain; la décoration du corps (c'est-à-dire, les tresses de cheveux) est associée aux caractéristiques des pains de fantaisie et des brioches; les maladies et les difformités sont appareillées aux différentes textures du pain.

Décrire un système de classification comme étant simplement ce qui est accouplé deux par deux ne rendra pas compte des fonctions qu'ont les images. Par exemple, une page qui met en contraste la photographie d'un bébé tenu dans la paume de la main avec la photographie d'une boule de pâte tenue de la même façon, parle de la manière dont on manipule la masse dans les deux cas, autant que de l'apparence comparable de la texture informe du bébé et de la pâte. Les deux photographies décrivent une relation entre la main et une chose, mais, plutôt qu'une relation entre la main et un objet prédéterminé, ce qui est indiqué est un processus sculptural de fabrication, l'informe amené à formation.

La formation est prise comme thème dès le début du livre. À l'intérieur de la page couverture, deux mains présentent délicatement une petite boule de pâte. Après une page blanche, une double page met en juxtaposition une jeune fille nue, tête inclinée et bras ouverts, comme si elle présentait les traits de la vérité ou de l'innocence ou le développement de l'individuation, avec l'illustration d'un linge que l'on soulève doucement d'un bol afin de révéler la pâte qui se trouve à l'intérieur. Les deux sont des gestes de révélation: quelque chose est montré; le commencement est à la fois une révélation et une création. Mais ce commencement est encore indifférencié. La fabrication et l'existence sont aussi des questions de marquage.

Au premier abord, il semble que ces comparaisons ne peuvent construire un système parce que le simple appariement des apparences et des choisies est dépourvu d'oppositions. Mais certaines oppositions se développent, au cours du livre, en un passage à travers les différentes étapes du processus de trituration de la pâte. L'un de ces passages est celui qui conduit de femelle à mâle. L'autre est celui de la fabrication à la main à la fabrication à la machine, de celui de faire à surveiller. En général, dans les illustrations, la fabrication à la main est l'apanage des femmes alors que la surveillance de la machine est celui des hommes. Les procédés mécaniques sont entremêlés avec des opérations manuelles tout le long du livre, alors que le sexe passe de féminin à masculin environ vers le milieu. Le passage au masculin est suivi immédiatement par l'introduction d'un autre thème associant des jumeaux à des couteux: un doublage de la coupure, de la nature et de la machine.

Bien qu'ils apparaissent identiques, les jumeaux sont en un sens également une amplification de l'opposition ou de la différence qui existait auparavant sous sa forme "pure" dans le couple mâle-femelle. Le phénomène des jumeaux ne relève pas d'une simple association d'idées avec la production mécanique, bien que cette association soit présente dans le réseau d'associations tissé dans le livre. Les jumeaux portent la marque du double monstrueux: ils sont montrés avec une quelconque difformité, qui elle aussi trouve une analogie dans un aspect du pain. La production de masse est utilisée comme une autre mesure de l'identité. Mais ce système de classification produit des doubles. Dans un retour au naturel avec les jumeaux, l'identité est présentée comme problème.

Vers la fin du livre, l'imagerie retourne à celle du début, avec une boule de pâte semblable tenue dans les mains. Mais maintenant elle est juxtaposée à l'individu de masse, avec sa peur de l'individuation, représenté sous les traits d'un groupe de "cheerleaders" habillées de façon identique. Cela est suivi par une dernière paire d'images, deux masses indifférenciées de pâte pétrie à la machine, et qui trouvent leur contrepoint sur la page en troisième de couverture, dans l'image réduite d'une machine à trancher le pain. Par sa position, cette image rappelle son opposée placée en deuxième de couverture, la première petite boule de pâte. A la fin du livre, ce potentiel initial d'identité a été réduit à l'identique du mécanique.

L'individu réduit au social, identifié métaphoriquement par la reproduction mécanique, nous reporte à la couverture. Alors que cette réduction de l'individu à une socialité conformiste, avec sa menace de la "castration" peut être considérée comme l'un des thèmes du livre, celui-ci présente une vue plus complexe de l'identité qui a moins à voir avec un propos moraliste sur l'individualité qu'avec l'établissement des conditions de son analyse. Le livre commence avec l'identité simple de la ressemblance, le principe de base de la comparaison à l'aide de l'apparence; il passe ensuite au niveau mimétique ou des analogies peuvent être faites à partir des activités de fabrication, de moulage et de marquage, et conclut uniquement par notre interprétation selon un mode qui incorpore et différencie les deux autres niveaux. Les juxtapositions photographiques mettent la notion d'identité en péril. Mais l'identité du livre est liée à la compréhension de la part du "lecteur"/spectateur qui soutient la différence dans la juxtaposition d'équivalences apparentes.

I have always weighed 98 lbs. 1983-84

Tout en poursuivant l'histoire de Dorothy, I have always weighed 98 lbs. développe le thème des jumeaux qui n'était qu'un élément de Four Notable Bakers. Dans Four Notable Bakers, la ressemblance que les jumeaux offraient avec d'autres choses se concevait en partie à l'intérieur du continu de la production industrielle, qui est la reproduction mécanique. Le jumeau est à l'être humain ce que l'objet reproductible est à la série mécanique. Avec l'inclusion d'images de jumeaux, de

triplets et de quadruplets dans I have always weighed 98 lbs., nous ne sommes plus uniquement devant un équivalent tiré de la reproduction biologique. Ni non plus ne devons-nous uniquement comparer des choses qui ont des ressemblances entre elles. On nous présente l'apparence de choses qui ne peuvent être reproduites, hormis en tant qu'anomalies. Les jumeaux ont toujours créé un problème pour la classification, et pas seulement dans les sociétés primitives.

L'intérêt que porte Magor aux jumeaux a toujours accompagné le travail fait autour de l'histoire de Dorothy. Le catalogue que Magor a produit pour son exposition au Glenbow Museum en 1983 incorporait Dorothy -A Resemblance, The Most She Weighed/The Least She Weighed et Eighteen Books sous forme d'un livre auquel s'ajoutaient des photographies de jumeaux, de triplets et de quadruplets. Ces images étaient encadrées par deux textes traitant d'études de cas behavioristes et, comme pour I have always weighed 98 lbs., chaque image portait en légende une partie de l'histoire de Dorothy. La question du comportement recoupe l'histoire de Dorothy: la question de ce qui constitue l'identité ou maintient la différence entre des choses d'apparence égale, alors que l'on ne possède qu'un étalon de valeur arbitraire avec lequel émettre un jugement. Si dans Dorothy -A Resemblance le maintient, à travers le temps, de l'identité s'articulait autour du changement de poids, dans I have always weighed 98 lbs., il doit se constituer à partir des mêmes images ou de ce qui se présente de façon identique à l'intérieur d'une image.

La caractéristique la plus visible de I have always weighed 98 lbs. est son aspect sériel. Cinq panneaux composés d'images et de texte sont reliés entre eux et structurés selon un simple principe numérique -1/1,2/1,2,3/1,2,3,4- semblable aux séries qui génèrent les formes de l'art minimaliste, conceptuel et procédural des années soixante. L'image et le texte sont morcelés en unités, de façon à ce que, dans le premier panneau, nous ayons l'image d'un jeune garçon avec le texte "J'ai toujours pesé 44 kg"; et, dans le second, la photographie de jeunes filles jumelles et le texte "J'ai toujours pesé 44 kg. J'ai quand même déjà été plus grosse. Quand je me suis mariée pour la première fois, je pesais 56 kg." Les panneaux se succèdent ainsi avec des triplets et des quadruplets, pour se terminer au cinquième panneau avec l'image unique du garçon et le texte "Je me suis dit, ce n'est pas bon, et j'ai fait en sorte de regrossir et de revenir à 44 kg. Je n'ai pas bougé depuis." Cette structure en série a un lien avec les divisions par le poids des tables de Dorothy -A Resemblance. Mais le principe à l'arrière du texte de I have always weighed 98 lbs. est additif: pour un poids il y a un personnage; pour deux poids il y a deux personnes (les jumeaux); pour trois poids, trois personnages (les triplets); etc. Alors que dans Dorothy -A Resemblance, l'histoire renvoie au même personnage à différents poids, dans I have always weighed 98 lbs., les changements de poids ne s'adressent pas à un individu en particulier, mais à des individus "identiques". Pour chaque poids et chaque personnage additionnels, la difficulté d'identification devient plus complexe. Cette méthode de composition génère les images au moyen d'une abstraction, comme si cette abstraction représentait le

code génétique des personnages. L'identité des sujets est déjà rendue complexe parce que reproduite chez un ou plusieurs autres; leur individualité se réduit maintenant à une abstraction, à un chiffre.

Pour chaque panneau, il y a pas qu'un, mais trois ensembles d'images et de textes traduits de l'anglais vers le français et l'italien (différentes manières de dire la "même " chose) -trois couples différents de jumeaux, par exemple, disposés sur un champ composé d'autres images photographiques. Ces scènes de double ou multiple identité sont jouées sur fond d'un ensemble social plus large d'où elles émergent: une foule de jeunes hommes qui courent, les cheveux coupés ras, torse nu et portant tous des pantalons de l'armée. Les images encadrées de jumeaux, de triplets, etc., sont les points d'ancrage des textes dans ce champ. Elles sont accompagnées en marge par de plus petites images, qui sont toutes associées au poids, des arracheurs de poids (développant le thème du poids, mais aussi celui de la compétition), des sacs de nourriture, des balances, etc. Ce champ textuel encadré s'arrête sur une image de grandeur moyenne placée au coin inférieur droit de chaque panneau. C'est comme si chacune d'elles représentait la conséquence ou le dilemme de ces dédoublements. Ces images pourraient nous orienter vers différentes recherches, comme celles qu'a poursuivies René Girard sur le double monstrueux (l'image de jumeaux siamois) et celles de la rivalité mimétique (l'image de chèvres de montagne en train de se battre). Mais ce qui se présente par ces équivalences répétées sont les images de jumeaux, etc., juxtaposées à l'histoire de Dorothy, qui nous aiguillonnent vers la question sans

cesse posée de l'identité personnelle.

Dans le livre fait pour le Glenbow Museum, la série photographique était encadrée par deux pages de texte tirées d'une étude de cas sur des jumeaux de nature quasi sociologique. Les images étaient précédées par des affirmations qui mettaient en relief "le[s] différence[s] notable[s]" entre les jumeaux; elles étaient suivies par des conclusions qui indiquaient les similitudes. Cependant, à travers cette transition de la différence à l'identité, les images demeuraient les mêmes. L'étude se servait du comportement comme moyen d'identifier ce qui est le même et ce qui est différent. Pour le spectateur de I have always weighed 98 lbs., les jumeaux posent une autre difficulté, et celle-ci a moins à voir avec la question de la réaffirmation de l'identité (l'adéquation image-texte est un exemple simple d'une identification de la signification), qu'avec la localisation de la différence. La différence ici est ce qui est remarqué dans le quasi-identique.

Nous pouvons chercher des marques ou des traits d'identification chez les jumeaux comme moyens de découvrir la différence. (Four Notable Bakers transformait cela en une opération négative en comparant des défauts génétiques à la texture du pain.) Ces traits sont-ils des représentations de la différence chez les jumeaux? (Ils étaient identiques entre eux et ressemblaient à d'autres choses, c'est-à-dire au pain notamment, dans Four Notable Bakers.) Pouvons-nous rechercher la différence à l'intérieur de l'image ou du récit? Répondre à ces questions serait tenir pour acquis que les images et le texte sont

indépendants, comme s'ils représentaient le contenu ou l'intention de l'oeuvre, ce qui serait méconnaître le véritable fonctionnement de l'oeuvre, qui est d'opérer plus sur la différence à l'intérieur de la répétition que sur le principe de la série.

Ce qui est identique et ce qui est différent dans ces panneaux est une question de répétition. Les panneaux sont générés à partir d'une série, d'une logique qui structure l'image et le texte, ainsi que notre lecture. Mais en portant notre attention à cette logique et au détail qu'elle coordonne, nous pouvons passer à côté de ce qui est différent. Nous interprétons par exemple les personnages du fond comme formant une seule masse, bien que cette foule soit faite de répétition; alors que l'image du fond se prolonge du premier au deuxième panneau, le troisième et le quatrième panneaux répètent l'image du deuxième, et le cinquième panneau répète celle du premier. Nous ne distinguons pas la différence dans cette foule, parce que nous ne pouvons même pas voir que ces images sont en fait la même.

La logique de la série numérique nous oriente le long de la pièce, et nous nous satisfaisons, au premier abord, de la clôture marquée par le récit du texte qui s'arrête sur 44 kg, et la réitération, au dernier panneau, de l'image du jeune garçon qui apparaissait dans le premier. Ce que le texte génère n'est cependant pas rigide et, en fait, peut se révéler faux. Comme dans Eighteen Books et The Most She Weighed/The Least She Weighed, l'oeuvre est conçue comme une traversée, mais il nous faut retourner au début. Car le garçon du premier et du dernier panneau

sont en réalité deux individus: des jumeaux. Ce qui est compris comme étant une division du sujet à travers l'ensemble des panneaux, est en fait la division de l'identité chez des jumeaux. Ce que nous acceptons comme étant l'identité de la répétition dans la reproduction est la différence. Le processus engagé dans l'oeuvre produit une prise de conscience de la différence. L'identité peut se définir comme la différence ou le même. Si nous ne sommes pas attentifs à la différence, le processus peut avoir réaffirmé le même.

#### Regal Décor 1986

Regal Décor se compose de deux éléments représentant deux ordres qui semblent rarement se recouper, bien qu'en réalité ils ont certaines relations entre eux. Les deux éléments sont juxtaposés presque comme s'il s'agissait de deux installations séparées, mais il y a un passage aménagé entre eux. Nous sommes introduits dans l'installation par une rangée de colonnes qui ont l'apparence de rouleaux de linoléum. Ce ne sont pas des rouleaux en fait, mais une imitation, une seule feuille de linoléum étant enroulée autour d'une structure de façon à former soit un cercle, soit un demi-cercle.

Les rouleaux nous guident à travers l'oeuvre, mais ils en dissimulent également les éléments et les introduisent l'un après l'autre. Nous apercevons d'abord une presse grandeur nature. C'est une imitation d'une presse, faite en bois avec des tubes Sonoco qui tiennent lieu de cylindres. Elle introduit le thème de la production au sens large et

sous sa forme la plus directe, comme objet servant à la production, une machine. Elle ne fonctionne pas comme une machine, cependant, comme le faisaient les appareils de Four Boys and a Girl et de Production, elle ne fait que signifier. Ce qui est signifié au-delà de la production est un procédé d'impression (une feuille de plastique imprimée pend du plafond et est insérée dans les rouleaux), car c'est une presse à linoléum qui est imitée, une machine qui imprime un motif sur le linoléum. Le linoléum est un produit qui possède une caractéristique qui lui est propre; l'impression le transforme en une imitation de plusieurs autres matériaux qui servent au recouvrement de plancher. Tout en l'aliénant de sa propre substance, sa fabrication lui donne une histoire, alors que nous conservons en mémoire, actuelle ou culturelle, la chose originale, qu'il s'agisse du marbre, du bois ou de la tuile. La presse est l'imitation d'une machine servant à reproduire un produit qui est déjà une imitation.

La presse qui incarne le procédé de la production et de la reproduction, au sens où une reproduction est aussi quelque chose qui est produit. Mais alors que la pièce réunit procédé et produit, elle n'est ni l'un ni l'autre, puisqu'elle se situe dans le champ de la représentation (tout en demeurant quelque chose de matériel). Dans l'installation, la machine et ses produits sont simplement juxtaposés. La machine est placée au milieu des rouleaux comme si ceux-ci avaient été entreposés autour d'elle. Quelque chose de plus qu'une juxtaposition est impliquée, cependant. Une histoire se déroule devant nous, l'histoire du linoléum de sa production à son utilisation: c'est-à-dire, de la

production, avec ses connotations industrielles, à l'entreposage, avec ses connotations commerciales, à son utilisation, comme consommation domestique.

Avec l'introduction du second élément de l'installation, nous nous transportons du lieu de production à celui de la consommation. Ici, le linoléum prend sa fonction de produit, servant à recouvrir un plancher sur lequel est placé un large foyer de demeure seigneuriale. (Ce foyer possède l'apparence minimale des tuiles de Eighteen Books.) Fait de papier-mâché, le foyer est placé sur le linoléum, mais il s'insère également dans une photographie. Ou plutôt, il se projette hors de l'agrandissement photographique d'un intérieur de décorateur, une salle de séjour telle qu'on en trouve dans les magazine du type Décoration chez soi.

On nous montre l'intérieur d'un lieu situé en dehors de la production vraisemblablement aussi en dehors du commerce. Alors que les rouleaux servent à les dissimuler l'un à l'autre, les deux éléments ne sont pas séparés, comme l'est, par exemple, le lieu de travail du lieu de repos. L'image ne représente pas la salle de séjour d'un travailleur. La consommation ne peut cependant pas se séparer de la production aussi aisément, parce que les deux opèrent sur le plan de la reproduction suggérée par la photographie de magazine. La reproduction est un terme qui relie production à consommation et qui assure une continuité entre les deux, mais elle est plus que cela: c'est en réalité un processus. La production de la reproduction se fait sur une base matérielle et elle

est distribuée mécaniquement ou électriquement. C'est un processus idéologique qui ne semble pas nécessairement matériel, puisqu'il s'agit "seulement" d'une image.

Les images de magazine servent le processus idéologique en aidant à la reproduction d'une reproduction. Cela fait l'objet d'une démonstration presque sans faille par le foyer qui se projette à partir de sa propre image photographique. Comme le magazine, le foyer a sa base matérielle dans le papier; c'est une simulation devenue réalité. Le linoléum aide à donner au foyer cette impression de réel, aussi artificielle soit-elle. Le foyer à son tour confère à l'image une réalité qui se trouve renforcée par l'échelle de l'agrandissement. Tout comme l'image du magazine est reproduite sur une presse à imprimer, la "pièce" entière semble avoir été reproduite à partir d'une "presse". L'image est pliée en deux comme pour un magazine ouvert (l'ensemble représente en fait un magazine), avec une page qui semble se dérouler hors du foyer comme si elle sortait d'une presse placée verticalement. C'est dans cette partie de l'installation que les rouleaux verticaux, reliés formellement à l'idée d'enroulement, acquièrent une association d'idée différente. Ils sont maintenant recouverts de carton peint en blanc, et font ainsi référence aux rouleaux de papier journal, ou de papier servant à imprimer des magazines -le matériau brut d'un magazine.

Les rouleaux nous entraînent comme si nous-mêmes étions le produit manufacturé. L'oeuvre dans sa totalité fonctionne de façon à nous la faire traverser et à nous ramener à son début, puis à nous amener de la

première partie à la seconde et, de retour à la première partie, à nous faire comprendre la fonction de la première partie à partir de la seconde, le rôle de la production à partir de la consommation. En révélant le processus de la production des objets et des images, la presse à linoléum, devient ainsi l'instrument dominant.

Le foyer peut cependant jouer un rôle affirmatif. Il donne à l'image sa réalité, mais il cause aussi une interruption de la surface photographique, montrant cette réalité comme une fabrication. Le foyer est à la fois réel et irréel, il a une substance et il est sans substance. Si nous examinons alors l'agrandissement photographique, nous remarquons qu'il a été l'objet d'une manipulation. Une autre photographie a été insérée à l'intérieur du cadre doré et ornementé de l'un des tableaux de l'image. Il s'agit encore une fois d'une coupure par rapport à cet environnement élégant, analogue aux insinuations présentes dans l'idée de production et de commerce et en opposition aux tableaux "uniques" et répétitifs qui l'entourent.

Alors que la salle de séjour semble être un endroit indépendant de la production, elle peut être un lieu pour la consommation de l'art, comme l'indiquent les tableaux dans la photographie. Au sens où elle est un lieu privé où les choses sont investies d'une valeur, elle fonctionne à la manière de l'atelier pour l'artiste. D'un autre côté, l'atelier semble partager les valeurs de production suggérées par la presse. En dirigeant l'attention vers ces deux lieux de production et de consommation par l'entremise d'une oeuvre d'art, Regal Décor analyse la

pratique de l'art et détermine les conditions dans lesquelles elle serait vue et où son identité serait confondue. En affirmant la valeur de l'investissement du travail dans une oeuvre d'art, cette oeuvre montre que l'art aussi est produit et qu'il possède une histoire de production. À travers cette production, même la banalité du faux-semblant prend dans Regal Décor une valeur affirmative.

1. Dorothy -A Resemblance \* [Dorothy -Une ressemblance], 1980-81  
plomb, acier et caoutchouc synthétique, 90 x 121,5 x 86 cm,  
collection Musée des Beaux-Arts du Canada
  
2. Eighteen Books \*\* [Dix-huit livres], 1981-82  
Feuilles de plomb, reprographies et dispositif d'éclairage, environ  
4 x 11 m, collection de l'artiste, gracieuseté de la galerie  
Ydessa, Toronto
  
3. The Most She Weighed/The Least She Weighed [Plus elle pesait/Moins  
elle pesait], 1982  
plomb et aluminium, 38,4 x 77,2 x 38,3 et 30,5 x 62,2 x 31 cm,  
collection de la Banque d'oeuvres d'art du Conseil des Arts du  
Canada, Ottawa.
  
4. Four Notable Bakers [Quatre Boulangers éminents], 1983  
Livre d'artiste, 44 p., 21,7 x 17,8 cm, collection de la Art  
Gallery of Ontario, Toronto.
  
5. I have always weighed 98 lbs. [J'ai toujours pesé 44 kg), 1983-84  
cinq photographies tirées en planche-contact sur panneau en  
masonite, chacune: 122 x 91 cm, collection de la Art Gallery of  
Ontario, Toronto.

6. Regal Décor \*\* [Décor royal], 1986,  
machine: 183 x 350,5 x 122 cm  
foyer et magazine: 243,8 x 437 x 51 cm  
rouleaux de linoléum: 290 x 38,1 x 68,6 cm  
collection de l'artiste, gracieuseté de la galerie Ydessa, Toronto.

\* Dorothy -A Resemblance a été exposée uniquement à la Art Gallery of Ontario.

\*\* L'installation du 49e Parallèle consistait en Eighteen Books et Regal Décor. Au Musée d'art contemporain de Montréal, Regal Décor, exposée à la Documenta de Kassel, a été remplacée par The Most Notable Difference, [La différence la plus éminente].

## Légendes des illustrations

- P. 8      Fig. 1: Production, 1980  
papier journal, bois et acier, environ 2,800 briques de papier  
chacune: 5,1 x 10,2 x 20,3 cm
- P. 8      Fig. 2: Production, 1980-85  
installation pour l'exposition Aurora Borealis, Montréal, 1985
- P. 12-15    No 1 : Dorothy - A Resemblance, 1980-81
- P. 16      No 2 : Eighteen Books, 1981-82 (vue partielle de l'installation)
- P. 18-19    No 2 : Eighteen Books, 1981-82 (détail)  
Extraits de Seventeen Books (élément de l'installation)

De gauche à droite, première rangée:

"Je pars et je reviens chaque jour, ou plusieurs fois par jour si je dois remorquer du bois."

"Le dimanche est jour de visite, mais je ne tiens pas à avoir de la compagnie, c'est bien assez de regarder le Tom Forge aller et venir. C'est ce que j'appelle un voisin."

"Elle était malade. Elle a placé un signal de détresse, mais elle l'a seulement mis sur la plage, l'a étalé sur le sable. Ça va pour les avions, mais pas pour les bateaux, et je ne l'ai pas remarqué les premiers jours. De tout façon, je cherchais un linge à vaisselle suspendu à la fenêtre, je regardais à chacun de mes passages."

"Chaque jour j'entendais le Tom Forge aller et revenir, mais personne ne se montrait. Attiré par autre chose, j'imagine, les yeux rivés sur l'eau, je suppose."

De gauche à droite, seconde rangée:

"Lorsqu'elle est revenue après son opération aux yeux, je lui ai dit que si jamais elle avait besoin d'aide, elle n'avait qu'à placer un signal de détresse à la fenêtre de sa cuisine, un linge blanc."

"Je m'inquiétais. Je me sentais si faible. C'est la raison pour laquelle j'ai mis le signal de détresse, à l'intention du Tom Forge. Je l'ai laissé tomber sur le sable, puis j'ai dû aller m'étendre."

"Je suis allé à terre. J'ai aperçu le petit drapeau sur le sable et j'ai compris immédiatement ce qu'il signifiait. Je suis entré dans la maison et elle était là, étendue sur le lit. Elle paraissait si petite et fragile."

"J'ai toujours pesé 44 kg. J'ai déjà été plus grosse, à mon premier mariage, je pesais 56 kg. Mais cette année-là, on s'est tellement épuisés à traîner ces maudits bateaux que je suis redescendue à 44 kg. Et je suis restée à ce poids, pendant soixante ans, jusqu'à ce que je commence à avoir des problèmes avec mes yeux. Après l'opération, j'étais descendue à 37 kg. Je me suis dit, ce n'est pas bon, et j'ai fait en sorte de reprendre du poids et de revenir à 44 kg. Mon poids n'a pas bougé depuis."

- P. 21        No 2 : Eighteen Books 1981-82 (détail)
- P. 21        No 2 : Eighteen Books 1981-82 (détail)
- P. 25        No 3 : The Most She Weighed/The Least She Weighed 1982
- P. 26        No 4 : Four Notable Bakers 1983 (détail)
- P. 28        No 4 : Four Notable Bakers 1983 (détail)
- P. 28        No 4 : Four Notable Bakers 1983 (détail)
- P. 33        No 5 : I have always weighed 98 lbs. 1983-84 Panneau 1
- P. 35        No 5 : I have always weighed 98 lbs. 1983-84 Panneaux 2 à 5
- P. 38        No 6 : Regal Décor 1986 (vue partielle de l'installation)
- P. 40-41     No 6 : Regal Décor 1986 (vue partielle de l'installation)
- P. 42-43     No 6 : Regal Décor 1986 (vue partielle de l'installation)